

Giuseppe Veronica

Passeggiate alla Giannoni

Riflessioni, divagazioni, abbagli e associazioni
di idee, visitando una pinacoteca di provincia



il gattopardo

Alla memoria dell'amico
Mauro Ballarè
2 novembre 2023.



il gattopardo 2023

Giuseppe Veronica

Passeggiate alla Giannoni

Riflessioni, divagazioni, abbagli e associazioni
d'idee visitando una pinacoteca di provincia

seguito da

Altre Passeggiate



il gattopardo

Novara 2023

stampato in proprio da
giuseppe veronica in novara,
vicolo della canonica 4 il
2.10.23

PRIMA PASSEGGIATA

L'intruso



Terminato il giro della prima sala della galleria, accanto alla gigantesca *Cavalcata* del Fattori, ci imbattiamo in un quadro che, per epoca, soggetto, tecnica e stile, appare decisamente incongruo: *Funerali di un anarchico* di Lorenzo Viani.

La tempera su cartone del Viani è stata eseguita infatti tra il 1912 e il 1914, laddove tutti gli altri quadri esposti si ascrivono alla seconda metà del secolo precedente.

Né passa inosservato il fatto che il soggetto

evoca *quello spettro che si aggira per l'Europa* il cui compito storico è abolire le classi sociali a partire dallo scontro frontale con quella borghesia che qui, nelle altre opere esposte, si racconta e si celebra nello sforzo di costruir sé stessa costruendo lo stato nazionale, magari vagheggiandone già ambizioni imperiali.

A testimoniare della natura borghese della pittura qui rappresentata, ci pensa – pur nella difformità delle figurazioni che riflettono la varietà di scuole regionali destinate a un ancor lunga sopravvivenza – l'assoluto predominio della luce.

Non c'è quadro appeso alle pareti, a parte questo del Viani, che non sia permeato da una luce che è, al contempo, naturalistica e simbolica. Persino nella doverosa penombra che circonfonde la morte del Mamiani, vibra un chiarore nascente a significare che il crepuscolo del tramonto dell'eroe si fonde con quello dell'alba della patria.

La luce, come ben attestano le vitree superfici dei *palais* delle Esposizioni universali, è il vero simbolo del trionfo della borghesia nell'epoca bella per antonomasia.

Un inaudito progresso di scienza e tecnica sembra aver definitivamente scacciato le tenebre primordiali che per troppo tempo avevano gravato sul cuore dell'uomo e una nuova filosofia è nata per trasmettere e consolidare la nuova coscienza di sé.

Anche nell'Italia unita quella nuova filosofia si era rapidamente diffusa e con il magistero di Pasquale Villari prima e dell'Ardigò dopo, aveva conquistato le università, di lì irradiandosi, malgrado Spaventa, malgrado Labriola, alla nascente opinione pubblica, partito socialista compreso.

Voci dissonanti non erano mancate, e neppure neglette. Nietzsche, ad esempio. Ma è significativo, per quello che qui ci interessa, che ad offrirsi per la copertina della prima edizione italiana (1896) del *Così parlò Zarathustra*, sia Segantini, cioè un esponente di quel *divisionismo* che, sia pure con minor rigore del *pointillisme*, trae comunque i propri fondamenti dall'ottica, rendendosi in qualche modo tributario dello scientismo positivista che vorrebbe rifiutare.

Aveva insomma ragione Mario Praz ad affermare che “se certe note cupe e tragiche d’Oltralpe s’infiltraron tra noi, erano attenuate, decotinizzate, adattate all’ambiente sostanzialmente morale e borghese”.

Tutto sommato, dunque, il dipinto di Viani piazzato a questo punto del percorso, comunica correttamente al visitatore odierno, il senso d’inquietudine che realmente faceva capolino in quel finir del diciannovesimo secolo, principiando a velarne d’ombra le luminose certezze; fermo restando, però, che trattandosi di uno stato d’animo ancora implicito, confuso e privo di adeguati strumenti espressivi, non poteva essere convenientemente testimoniato da un documento sincronico.

La crisi – di questo si tratta – del paradigma di interpretazione suggerito dalla rivoluzione industriale, si rivelerà compiutamente solo nel corso del primo decennio del secolo successivo, quando dalla fiduciosa misurazione oggettiva si passerà a un più problematico esperimento soggettivo del mondo.

Tempestiva consapevolezza se ne avrà al di là di quei confini che stanno per trasformarsi in trincee, dove l’idea di Nazione, estremo lascito del Romanticismo, ha funzioni più disgreganti che coesive. Qui l’Io, allargato (per Mach) al flusso incessante delle sensazioni, o ristretto (da Freud) nelle maglie di una dialettica tra differenti istanze, perde la sua consistenza ontologica.

La letteratura dà puntualmente conto delle disavventure del soggetto che, nel marasma percettivo stenta a individuare il proprio sé (Törless), a stabilirne i confini con l’esterno (Malte Laurids Brigge), a conservarne la forma (Gregorio Samsa). Anche sul piano figurativo il simbolismo della Secession, in rapida deriva espressionista, sembra offrire lo strumento adeguato per esprimere lo spirito del tempo.

In Italia la funzione critica di impietosa liquidazione del vecchio e appassionata ricerca del nuovo, viene svolta principalmente dalle riviste, come «La Voce» prima (1908) e «Lacerba» poi (1913), ma sul piano della pittura sembra esserci qualche difficoltà a dotarsi degli attrezzi adatti, e neppure una neonata avanguardia sembrerà a tutti convincente.

Nel giugno 1911, infatti, recensendo su «La Voce» una mostra milanese dei futuristi, Ardengo Soffici non ha esitazioni a bollarli quali continuatori del “filacciume del divisionismo”.

Soffici si ricrederà di lì a poco, ma per il momento, come si vede, non riconosce Carrà, Boccioni e consorti come novatori, qualifica che invece, scrivendo a Preziosi, attribuisce a Picasso.

Tra quei quadri esposti a Milano che non gli piacciono, ce n’è uno di Carrà che nel titolo riecheggia quello di cui si discorre: *I funerali dell’anarchico Galli*.

Il tema è lo stesso, ma lo svolgimento di Carrà è del tutto differente, qui infatti un ben visibile squarcio di cielo azzurro, rosseggiante di sole, si apre al di sopra delle due linee



dinamiche che, per rendere l'idea dello scontro di piazza, convergono al centro, dove ondeggia in precario equilibrio la bara dell'anarchico. Che si tratti davvero di una radiosa giornata ce lo confermano le fiamme dei lancieri, nere per l'exasperato contrasto del controllo, e le lunghe ombre che fanno intendere un acceso tramonto.

Questo dominio della luce, che sovrasta il cupo groviglio dei corpi in lotta, non è certo lo strumento idoneo per trasmettere in chi guarda l'angosciante percezione di vivere in un'epoca di profondo disagio.

Anzi, il dichiarato proposito sotteso dall'exasperazione cinestetica della mischia è proprio quello di affermare un primato della volontà che, traducendosi in azione, supera, e quindi nega, la crisi.

Osserviamo qui il tratto più generoso di una cultura di destra che porterà a tragiche e disperate scommesse contro il destino, ma che fallisce nel compito di rappresentare la coscienza sociale di quella che sempre di più andava determinandosi come l'età dell'ansia.

La tempera di Viani, viceversa, è dominata dai toni lugubri della sera.

Il sopraggiungere del buio ha qui un significato che non si esaurisce nelle necessità descrittive dell'episodio rappresentato, ma che neppure si semplifica nella metafora immediata del senso di un'incombente tragedia.

La notte, evocatrice di atavici affanni sconosciuti al giorno, non è più solo quella condizione esistenziale che suggeriva a Leopardi domande destinate a rimanere senza risposta (*dimmi: ove tende | questo vagar mio breve ...?*), ma diventa la dimensione conoscitiva che intende andar oltre quella conoscenza superficiale – e ristretta all'ambito fenomenico – cui si limitano le razionali scienze diurne.

E di nuovo si torna a Zaratustra: *Profondo è il mondo | e più profondo che nei pensieri del giorno*: qui si radica la dimensione umbratile dell'inquietudine che palpita nella cultura d'oltralpe.



L'ansia non trova dunque ragione nella previsione di un'inevitabile catastrofe, bensì nella presa d'atto del crollo di tutte le certezze che le scienze del XIX secolo sembravano aver assicurato: la luce è oscurata e la terra frana sotto i piedi.

Nella rappresentazione del suo paesaggio urbano, Viani traduce immediatamente quest'ultima sensazione effigiando case sghembe che anticipano lo scenario da incubo del *Calligari* di Wiene (1920).

In tale figurazione, oltre al facile *calambour* che volge in fondamenta, i fondamenti in crisi, si esercita una precisa critica alla più evidente autocelebrazione del secolo appena passato: l'architettura della Tour Eiffel e dei Grandi Magazzini, nuove cattedrali, o babeliche torri, della Parigi di Haussmann.

Ma è anche, si è detto, un'ambientazione decisamente onirica. Vale quindi la pena di notare che, proprio allo scoccar del secolo, Freud aveva dato alle stampe *L'interpretazione dei sogni*, sul cui frontespizio, la citazione virgiliana – “Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo” – indicava dove doveva essere cercato il necessario complemento della vigile ragione.



Da qui, anche, si muoveva quella critica che, come abbiamo visto, portava ad un dissolvimento ontologico dell'Io, e di ciò dà puntualmente conto la rappresentazione della figura umana di Viani, che, proseguendo sulla strada della scarnificazione del soggetto, già tracciata da Cézanne e Giacometti, approda a un'estrema semplificazione schematica, che accoglie tempestivamente la lezione espressionista [cfr. il particolare di *Grande giardino zoologico*, August Macke, 1913].

Lorenzo Viani non è un pittore di formazione accademica e i suoi studi si sono arrestati dopo la terza elementare, ma dopo un apprendistato negli ambienti artistici toscani, ha soggiornato a lungo a Parigi, frequentando le stesse cerchie di Soffici. È probabile che il suo spirito di autodidatta, che lo porterà a dar buona prova anche come scrittore, gli abbia permesso di assorbire più largamente, al netto di pregiudizi intellettuali, dal clima di fermento di quei *milieu* e forse di intuirne,

almeno in parte, il retroterra culturale.

Se, a questo punto, arretrando di qualche passo, gettiamo un'occhiata d'insieme, all'intera parete, vedremo campeggiare, accanto all'opera di cui discorriamo, il grande quadro di Giovanni Fattori. Una distanza apparentemente abissale sembra separarli: da una parte un paesaggio rurale, dove ancora domina la trazione animale, dall'altra una periferia urbana già coeva della marinettiana celebrazione di motori e velocità.



In realtà questa epocale trasformazione della vita quotidiana è avvenuta nello spazio ristretto di una cinquantina d'anni, e a lungo i due mondi sono coesistiti. In ogni caso, per dirla con Baudelaire, ancora una volta le città sono cambiate più in fretta del cuore degli uomini. Nella cifra d'ossimoro di un passato ancora presente va quindi letta questa collocazione che ci dà da pensare.

Negli stessi anni in cui il Risorgimento ormai compiuto sopisce il pianto del *Va' pensiero*, un nuovo lamento, che non ha bisogno di parole, strugge gli animi più sensibili nelle platee

d'Europa. È la dolce agonia dell'accordo del Tristano, un'exasperata tensione che cerca invano un punto d'approdo.

Un nuovo equilibrio è possibile solo rinunciando a quell'armonia che fu già delle luminose sfere celesti, per rivolgersi, anche qui, a quelle che paiono umbratili e ctonie potenze d'Acheronte.

Moltissimo tempo prima – c'informa Plutarco – un altro grido sofferto era risuonato lungo le sponde del Mediterraneo: “Il grande Pan è morto!”. Ora il cerchio si chiude e approfittando del silenzio di dio, ucciso dall'umana autosufficienza del secolo della borghesia, il grande Ambiguo, da sempre consustanziale alla genia d'Adamo, si desta da morte apparente e fa sentire la sua voce.

Siamo infatti nel 1914 e l'irrazionale, facendosi beffe di Hegel, sta per farsi reale.

FINE DELLA PRIMA PASSEGGIATA



Lorenzo Viani, *Funerale di un anarchico*, 1912-1914. Novara, Galleria Giannoni.



Carlo Carrà, *I funerali dell'anarchico Galli*, 1911. New York, Museum of Modern Art.



Giovanni Fattori, *Cavalcata di soldati nel bosco*, 1898-1900 . Novara Galleria Giannoni.



August Macke, *Großer Zoologischer Garten*, 1913. Dortmund, Museum Ostwall.

SECONDA PASSEGGIATA

Albertine scomparsa e ritrovata



Appeso in una rientranza della parete, *Ancora un bacio* di Mario Nunes Vais potrebbe nuovamente sfuggire a un visitatore frettoloso.

E dico nuovamente perché questo quadro lo troviamo pubblicato sul volume dedicato al Novecento della storia dell'arte di Einaudi, con una didascalia che ne denuncia come “sconosciuta” la collocazione.

Sorgono naturalmente dei dubbi sull'efficace mappatura e tracciabilità dei nostri beni culturali.

La latitanza dell'opera di Nunes Vais, che supponiamo durata per tutto il lungo periodo di chiusura della galleria, ci ha suggerito l'accostamento con una famosa *fuggitiva* della letteratura, non fosse altro che per il fatto che questi figurini dalle pronunciate crinoline sotto il vitino di vespa e con tanto di parasole, evocano immediatamente, in un immaginario pressoché collettivo, vecchie scatole di biscotti Lazzaroni, o proustiane *jeunes filles en fleur*.

Naturalmente, come si vedrà, c'è anche una ragione più calzante che ci spinge a questo

raffronto. Ora, però, c'è da aguzzare la vista, giacché l'associazione d'idee ci indurrebbe a credere frettolosamente che il destinatario di quell'ultimo bacio sia un uomo che indifferibili circostanze della vita sottraggono momentaneamente all'affetto dell'amata. Un altro immancabile accessorio – la veletta – ci svela però che al di là del finestrino c'è un'altra donna. Ecco qua Albertine, dunque. Ma non è così.

Perché, se osserviamo con più attenzione, sgombrato l'animo dal primitivo giudizio indotto da un'errata percezione globale della situazione, vediamo bene che nulla d'appassionato vi è in quel bacio, se mai segnato da un'ombra di sgomento.

È la mamma. La mamma che riparte dopo una visita alla figlia sposata che ora vive, come impone anche il codice civile, dove il marito ha posto la propria residenza. Una missione pia e doverosa, ma anche controproducente, che immancabilmente suscita un generale magone:

bella! Oh bambina, o sorellina, o nuora,
o sposa, io vedo tuo marito, sento,
oggi, a chi dici mamma, a una signora;

Quando Marino Moretti va a Cesena in visita alla sorella novella sposa, il chiavistello della gabbia, talvolta dorata, del matrimonio cattolico e borghese mostra già segni di usura, ma ancora per molto tempo sarà difficile evaderne eludendo le stigmate della riprovazione sociale e l'*allure* della perversione.

Nell'ultimo quarto del XIX secolo, quando Nunes Vais dipinge questa scena, l'Europa è, infatti, scandalizzata da un'Antigone domestica, Nora, che alla subitanea agnizione della mediocrità del marito Helmer, fa seguire l'altrettanto immediata decisione di abbandonare la coniugale *casa di bambola*.

A rivelare il limitato orizzonte di vedute di Helmer è una questione di soldi, che a quei tempi, quando un bancarottiere difficilmente rinunciava al *beau geste* di farsi saltare le cervella, era anche una questione di onore.

L'evocazione dell'onore in contesto coniugale, induce ancor oggi, in noi compatrioti di Brancati e del codice Rocco, il fastidioso pensiero delle corna, ma in quello scorcio d'ottocento il perturbante assillo era condiviso dall'intero vecchio continente.

Nora, però, all'adulterio non ci ha mai neppure pensato, anzi è talmente innocente che fa persino fatica a discernerne l'ipotesi – che le pare poi ridicola – nei discorsi allusivi dell'amica Linde e riceve con autentica costernazione la confessione del sentimento che per lei nutre Rank, il vecchio e ora non più rassicurante amico di famiglia.

Eppure i provvedimenti che il marito vara immediatamente nei suoi confronti sono quelli tipicamente riservati, almeno in un certo livello sociale, alle mogli fedifraghe. In primis, naturalmente, l'interdizione all'educazione dei figli.

Tutto il testo di Ibsen è costruito sulla falsariga di un dramma della gelosia, e qui arriviamo (finalmente) ad Albertine.

Gli abbandoni di Albertine e Nora sono infatti preceduti da dialoghi, che si vorrebbero chiarificatori, condotti con uno schema del tutto speculare: in entrambi il maschio mette in atto quella condotta, tipica del suo sesso in determinati frangenti, che consiste nell'anticipare – per condannare, in Proust, per assolvere, in Ibsen – le risposte altrui alle proprie domande, facendo ricorso a un *supposto sapere* destinato a svelarsi come grossolanamente erroneo, fondato com'è sulla fragilità del principio d'induzione. Qui, a farci la figura meno meschina è, in definitiva, il narratore della *Recherche*, a riprova che, in taluni casi, la malafede è un pregio.

L'innocenza di Nora vale almeno a salvarle la pelle, giacché la condanna per le adultere è pur sempre la pena di morte che le aristocrazie (almeno a nord di un certo parallelo) affidano al destino, mentre il proletariato vi adempie in proprio.

Albertine non sfugge alla Moira, e una tragica fine è di prassi per le sue consorti: muore di veleno Emma Bovary, di coltello periscono Carmen, Lulu e la Marie di Woizeck, gli stenti finiscono Manon. mentre una provvida tubercolosi si incarica di liquidare Marguerite Gautier (alias Violetta Valéry).





Nell'arco di tempo che va dal 1845 (pubblicazione di *Woman in the Nineteenth Century* di Margaret Fuller) al 1897 (quando Millicent Fawcett fonda la National Union of Women's Suffrage) in letteratura scoppia una vera e propria epidemia di relazioni illecite.

L'irruzione nello spazio pubblico della donna mette in difficoltà il maschio che reagisce volgarizzando con un *calambour* un'alterità imprevista e imbarazzante (*alterum – ad alterum*). E il senso è chiaro: la donna non può essere se non in relazione all'uomo, così come ben illustra il dettato biblico relativo alla costola d'Adamo. Non può dunque essere *altro*, se mai, *di un altro*.

Così l'antropologia dell'adulterio si evolve: da vizio connaturato al degrado morale dei bassifondi urbani (Bruckner), a prassi di culture ferme allo stadio prelogico (Mallarmé), a esito dell'azione pedagogica di perversi pigmalioni (Wedekind), fino a diventare, con Flaubert, banale rimedio all'insoddisfazione piccolo-borghese. E a ogni fattispecie corrisponde un adeguato livello di giudizio morale.

Il melodramma – Verdi (1853), Massenet (1856), Bizet (1875), Puccini (1893) – si incarica di diffondere anche a livello popolare un *ethos* censorio e menagramo rispetto a quella sessualità femminile che non identifica nella maternità il proprio appagamento.

Anche quando, nella temperie di un'Austria ormai non più *felix*, Alban Berg assiste nel 1905 alla prima de *Il vaso di Pandora* messa in scena da Karl Kraus) la questione si complica – estendendosi al conflitto tra natura e cultura – e assume toni critici nei riguardi della morale borghese, la morte resta l'immane catarsi in cui si sopiscono le contraddizioni suscitate da ciò che viene vissuto in ogni modo in maniera ambivalente.

Curiosamente solo Madame Bovary sfugge alla messinscena del teatro musicale (i tardi tentativi di Emanuel Bondeville, 1951, Guido Pannain, 1955 e Heinrich Sutermeister, 1961 hanno lasciato scarse tracce. Si è recentemente cimentato con questo soggetto l'olandese Klaas Ten Holt).

Ed ecco ora, appesa sulla parete di sinistra, una sua epigone ritratta da Segantini: è Luisa Violini Tacchi.

Ritratto di donna malata, questo il titolo della tela, dipinta attorno al 1880. Di cosa soffra la donna non è dato sapere.

Siamo comunque negli anni in cui Koch scopre il bacillo della tubercolosi e Carlo Forlanini mette a punto la terapia del pneumotorace. La tisi ha un picco epidemiologico che le aggiudica l'appellativo di *male del secolo*.

Gli zigomi sporgenti e gli occhi cerchiati potrebbero confermare la diagnosi, mentre il colletto alto potrebbe mascherare l'ingrossamento dei linfonodi, così come un velo di cipria potrebbe nascondere i pomelli rossi.



Ma anche il *bovarismo*, dopo Jules de Gaultier, è ormai considerato una malattia, confinante con quell'isteria di cui si occupano Charcot e Freud.

Del resto i due stati patologici non si escludono a vicenda, anzi: Susan Sontag ha mostrato come la tisi fosse particolarmente disdicevole perché in qualche modo imputata a un eccesso di sensualità del soggetto che ne era affetto.

In ogni caso Segantini si sarebbe ben guardato da esprimere, anche solo larvatamente, giudizi morali, giacché la signora in oggetto è l'amante di Vittore Grubicy de Dragon, il quale, prima di diventare egli stesso pittore e critico d'arte, è, con il fratello Alberto, titolare dell'omonima galleria a cui il pittore trentino deve gran parte della propria fortuna commerciale.

Il *ménage à trois* trova, oltre al supporto della tolleranza ideologica garantita dal *milieu* della tarda scapigliatura lombarda, quello di solide ragioni economiche.

Per Benveniste l'analogia tra *matrimonio* e *patrimonio* è una simmetria esterna e nessuna correlazione si può stabilire tra queste fondamentali istituzioni indoeuropee, ma il senso comune ce ne suggerisce l'intreccio e ci rivela, in senso più ampio, un nesso crescente tra morale sessuale e censo.



Tornando ora verso il corridoio, per proseguire la visita, ci troviamo di fronte a un quadro che, come una ventata di aria fresca, ci strappa da certe crude riflessioni ingenerate da soverchio realismo, restituendoci uno scampolo di donna angelicata.

È il *Ritratto di giovane donna* di Daniele Ranzoni. Dipinto nei primi anni '60 del XIX secolo, che traduce in immagine il senso dell'*en fleur* proustiano, fotografando l'attimo esatto in cui l'infanzia confina con l'età adulta.

È il momento in cui, essendo ancor tanto bambina, la donna è più donna che mai, mantenendo integri, nella costituzione della propria femminilità, tutti quei sogni di fanciulla che la conducono a fantasticare di assolute ed eterne dedizioni.

Sono, in genere, chimere destinate a crudele disinganno nell'inevitabile momento in cui viene abbandonata la variopinta livrea del corteggiamento, per tornare a vestire la grigia uniforme della quotidianità.

Questo volto, ancora non segnato dagli esiti di un voltafaccia spacciato per virile e matura dedizione al principio di realtà che torna a imporsi sull'infantile intermezzo di un effimero carnevale, andrebbe addotto a difesa delle Emma Bovary del mondo.

FINE DELLA SECONDA PASSEGGIATA



Mario Nunes Vais, *Ancora un bacio*, 1885.
Novara, Galleria Giannoni.



Giovanni Segantini, *Ritratto di donna malata*,
1888. Novara, Galleria Giannoni.



Daniele Ranzoni, *Ritratto di giovane donna*,
1860. Novara, Galleria Giannoni.



Girolamo Induno, *Sentinella garibaldina*, 1851. Novara, Galleria Giannoni.

TERZA PASSEGGIATA

Achtung Banditi!



Torniamo sui nostri passi, e raggiunta nuovamente la prima sala ci soffermiamo su un piccolo quadro che già aveva attirato la nostra attenzione: *Sentinella garibaldina* di Girolamo Induno.

A tutta prima, con mantello, schioppo e cappello a pan di zucchero, il personaggio raffigurato poteva sembrare un classico brigante, e solo l'attenta lettura della targhetta informativa illumina sui suoi effettivi meriti patriottici.

Era evidentemente, questa che vediamo, l'abituale tenuta, da caccia o da lavoro, che la gente del sud indossava per affrontare, magari con la prospettiva di pernottamenti all'addiaccio, la campagna o la montagna. Nulla di strano che fosse diventata, dunque, la divisa improvvisata dei *picciotti* accorsi ad ingrossare le fila garibaldine che, dai poco più di mille imbarcati a Quarto,

contano, alla fine della spedizione, oltre quindicimila uomini.

E come uniforme funzionale al darsi alla macchia, verrà adottata, subito dopo, da quei contadini poveri, aspramente delusi dagli esordi dello stato unitario, che salgono sulle montagne per farsi, come si usa dire, briganti.

È questo un fenomeno poco indagato, stretto com'è tra apologetica locale ed encomiastica unitaria, ma le cifre e i modi della repressione fanno riflettere: circa un milione di morti, oltre cinquanta paesi rasi al suolo, esecuzioni sommarie e deportazioni di massa al forte di Fenestrelle (nella foto).

Per reprimere il fenomeno furono mobilitati più soldati di quanti ne erano occorsi a Garibaldi per combattere l'esercito borbonico (oltre ventimila), affidati al comando dei migliori generali piemontesi (Cialdini, La Marmora. Cadorna). Ma malgrado ciò, non si riuscì ad averne ragione in tempi brevi (Musolino sarà catturato nel 1901).



L'apparenza esteriore può dunque ingannare e far prendere per brigante, un garibaldino.

È quel che capita, nel pirandelliano *I vecchi e i giovani*, al patriottico Mauro Mortara, accorso, armato di tutto punto e con le sue quattro medaglie appuntate sul petto, per battersi a fianco della forza pubblica impegnata a domare l'insurrezione dei Fasci (1893). Trattati in inganno da abbigliamento e armamentario, i soldati non esitano a crivellarlo di colpi, per accorgersi delle sue decorazioni solo quando, a scaramuccia terminata, ne rivolteranno il cadavere.

Ma al di là dell'errore determinato dall'abbigliamento, la figura del bandito è predisposta all'equivoco anche dal punto di vista del giudizio morale, complice una lunga tradizione letteraria che dai *Masnadi* di Schiller e all'*Ernani* di Hugo e Verdi, arriva via via a Arsenio Lupin, Fantomas e Zorro, per non dire di Robin Hood, costruendo l'archetipo del bandito/ribelle, protagonista di una rivolta – sociale o sdegnosamente individuale – ma sempre tesa a ristabilire una giustizia violata.



Al tentativo letterario di nobilitare il criminale, fa da controcanto l'immane tentativo, da parte del potere di criminalizzare il dissenso, l'opposizione, la ribellione.

Che importa se ci chiaman banditi?

Il popolo conosce i suoi figli.

Vedremo i fascisti finiti,

conquisteremo la libertà.

Ed è la vicinanza temporale con questi avvenimenti, che, nel film Salvatore Giuliano di Francesco Rosi (1962), suscita il dubbio a un giovane carabiniere.

Strisciando alle pendici delle colline di Montelepre, sotto il fuoco dei mitra degli uomini di Giuliano, il milite ha evidentemente un déjà vu e quella situazione lo riporta ad avvenimenti recenti. Si rivolge, perciò ad un commilitone per domandargli: – Ma sono banditi o partigiani?

E se in quel caso, di banditi certamente si trattava, non è detto che la definizione fosse applicabile a tutti i combattenti dell'EVIS.

Uno di loro, per lo meno, era stato partigiano per davvero.

Antonio Canepa, alias Mario Turri è professore all'Università di Catania. Specialista di mistica fascista, è uno dei pochi, se non l'unico autore italiano a essere pubblicato sulla

rivista teorica del Partito Nazionalsocialista. In realtà ha aderito al partito comunista clandestino e fa attività cospirativa.

Nel 1932 tenta, nella Repubblica di San Marino, un colpo di mano che, nei suoi intendimenti, dovrebbe avere risonanza internazionale, utile per richiamare l'attenzione mondiale sull'antifascismo italiano.

Il progetto, in cui è coinvolto anche il novarese Giulio Biglieri, fallisce, e Canepa viene arrestato.

Il professore simula allora la follia e, probabilmente sulla scorta dei suoi precedenti accademici, viene creduto. Dopo un periodo di cura, è reintegrato nel suo incarico.

Al momento dello sbarco alleato collabora con i servizi d'informazione inglesi e organizza l'attentato dinamitardo all'aeroporto di Gerbini (CT), in mano ai tedeschi. Si fa successivamente paracadutare al nord, dove combatte in una formazione di Giustizia e Libertà.

Dopo la Liberazione, indipendentista convinto, aderisce all'EVIS e ne comanda una formazione. Muore in uno scontro a fuoco con i carabinieri, avvenuto in circostanze poco chiare nei pressi di Randazzo, il 17 giugno 1945.

Brigante o garibaldino?

FINE DELLA TERZA PASSEGGIATA

QUARTA PASSEGGIATA

Lettere segrete

Nella sesta sala *La lettera* del vigezzino Enrico Cavalli ci richiama a tema di tristissima attualità.

È, questo della lettera, un soggetto assai diffuso in pittura, e lo si potrebbe anzi definire un'esercitazione di scuola, per via di quella quasi immancabile illuminazione laterale che permette all'artista di dar prova della propria abilità nel trattare luci ed ombre.

Ma è tema antico anche in virtù del fatto che la lettera è il facile simbolo di un cambiamento di situazione, così come ci insegna la teoria della comunicazione, che si presta a mettere alla prova la capacità del pittore di tradurre in espressione uno stato psicologico.

Con il Romanticismo, la lettera – quale lettera d'amore – viene consegnata alla dimensione intima, che si vuol affermare, di questo sentimento. Ma un precedente biblico propone un'interessante commistione tra desiderio e potere.

Celebre, nella versione di Rembrandt collocata al Louvre, ma che qui vediamo invece nell'esecuzione di Jan Steen (1626 – 1679), la scena in cui Betsabea riceve la lettera di Davide.



Nell'area fiamminga, la libera interpretazione delle Scritture, concessa dalla Riforma, permetteva questa traduzione metaforica del desiderio del re, ma in realtà la Bibbia non fa alcun cenno a questa missiva.

La lettera che Davide, dopo aver cercato invano di indurre Uria l'Hittita, legittimo sposo della donna, a derogare dai suoi doveri di soldato e a trascorrere la notte sotto il tetto coniugale, allo scopo di falsare le responsabilità dell'ormai acclarata gravidanza di Betsabea, è ben altra.

Racconta Samuele [2. 11]: La mattina dopo, Davide scrisse una lettera a Ioab e gliela mandò per mano di Uria. Nella lettera aveva scritto così: «Ponete Uria in prima fila, dove

più ferve la mischia; poi ritiratevi da lui perché resti colpito e muoia».

La lettera di Davide non è dunque messaggio d'amore, bensì di morte, due termini del resto frequentemente associati.

A recapitare la sentenza della condanna a morte è lo stesso condannato, secondo un abusato copione che ci rimanda a Bellerofonte, *latore di sigillate funeste cifre* nel libro VI dell'Iliade.

In epoca romantica la lettera diviene il *deus ex machina* che intriga o scioglie l'intreccio di una struttura immutabile e abusata di amori avversati, sfortunati o clandestini.

Sempre più segreta, talvolta è addirittura cifrata, come quella che, per molto tempo, venne falsamente attribuita, destinatario De Musset, a George Sand:



Cher ami,
 Je suis toute émue de vous dire que j'ai
bien compris l'autre jour que vous aviez
 toujours une envie folle de me faire
danser. Je garde le souvenir de votre
 baiser et je voudrais bien que ce soit
une preuve que je puisse être aimée
 par vous. Je suis prête à montrer mon
affection toute désintéressée et sans cal-
 cul, et si vous voulez me voir ainsi
vous dévoiler, sans artifice, mon âme
 toute nue, daignez me faire visite,
nous causerons et en amis franchement
 je vous prouverai que je suis la femme
sincère, capable de vous offrir l'affection
 la plus profonde, comme la plus étroite
amitié, en un mot : la meilleure épouse
 dont vous puissiez rêver. Puisque votre
âme est libre, pensez que l'abandon ou je
 vis est bien long, bien dur et souvent bien
insupportable. Mon chagrin est trop
 gros. Accourrez bien vite et venez me le
faire oublier. À vous je veux me sou-
 mettre entièrement.

Votre poupée

L'ottocento è però anche l'epoca dei grandi romanzi di cappa e spada, dove, se i re di Francia detengono il privilegio delle lettres de cachet, ad abusarne sono invece spesso imprudenti regine, che debbono poi ricorrere alla generosa dedizione dei moschettieri per cavarli d'impaccio. E qui l'amore torna a intrecciarsi con la politica, come vedremo più avanti.

Fino al 900 vi è comunque un lungo lasso di tempo, prima che la diffusione del telefono torni a incoraggiare l'analfabetismo, in cui il rapporto epistolare è l'unico strumento popolare di comunicazione a distanza.

Miseria e paura, emigrazione, guerra, dittatura e deportazione separano le famiglie che, quando possono, si tengono in contatto scrivendo.

La lettera si sottrae allora, sia pure raramente, anche in pittura, alle ristrettezze di genere dell'epistolario galante. La famiglia di sole donne e bambini di Marguerite Gérard (1761–1837) è, malgrado lo iato temporale, assolutamente simmetrica a quella, di soli uomini adulti, di Pablo Picasso.



Si ricevono notizie da casa e a casa se ne inviano. Talvolta le ultime:

8 Febbraio 1944

Caro fratello Giovanni,

Scusami se dopo tutto il sacrificio che tu hai fatto per me, mi permetto ancora di inviarti questa mia ultima lettera. Non posso nasconderti che fra mezz'ora sarò fucilato; però ti raccomando le mie bambine di dar loro il migliore aiuto possibile. Come tu sai che siamo cresciuti senza padre e così volle il destino anche per le mie bambine. T'auguro a te e tua famiglia ogni bene, accetta questo mio ultimo saluto da tuo fratello Giuseppe

di una cosa ancora ti disturbo: di venire a Novara a prendere il mio paltò e ciò che resta

Ciao tuo fratello Giuseppe¹.

Nel poscritto, in cui si dispone del modestissimo patrimonio, la lettera assume forma testamentaria, ed è singolare come, nel percorso fin qui seguito, venga rispettata, grosso modo la concatenazione dell'infantile formula per le penitenze: dire, fare, baciare, lettera, testamento.

Del dire e del fare, in verità, stante la genericità del loro predicato, nulla si è detto. Ma qui rimediamo in parte occupandoci di quell'accezione del fare da cui deriva il termine faccendiere.



La lettera di presentazione, dello scozzese David Wilkie è stata dipinta nel 1814. Rappresenta una scena allora abbastanza comune: un giovanotto è stato introdotto alla presenza di un anziano signore, di cui nulla sappiamo, ma che, a giudicare dagli arredi che lo circondano, deve occupare un'elevata posizione sociale. Berretta e vestaglia ci informano che la lettera ha dato immediato accesso alla dimensione, per così dire, intima dell'illustre personaggio.

Nel passato i giovani di buona famiglia che, in viaggio d'istruzione o alla ricerca di un'occupazione, si recavano in una città lontana, erano sempre muniti di opportune credenziali con cui presentarsi a lontani parenti o antichi

amici di famiglia.

Nel XIX secolo questa era una pratica comune, come ci informa, con doviziosi esempi la coeva letteratura, e ricordiamo – valga per tutti – la presentazione del principe Miškin in casa Epancin.

L'uso – che mette alla prova consistenza e vastità delle relazioni familiari – si riallaccia ad un'istituzione antica, che nuovamente ci porta al canto VI dell'Iliade, e all'incontro di Glauco e Diomede.

Ci si potrebbe chiedere se di queste prassi, delle quali mai ebbe bisogno il Gotha, di sangue o di mezzi, le cui strettissime relazioni sono consustanziali alla nascita, abbia una qualche forma di sopravvivenza oggi, quando si stanno perdendo le tracce di quella classe media di cui furono appannaggio.

Perfino nelle nostre angustie mediterranee ci eravamo illusi che quel suo volgare isotopo, rappresentato dalla *lettera di raccomandazione*, fosse stato consegnato agli archivi in

¹ Giuseppe Bianchetti. Fondo Zaretti. Istituto storico della Resistenza e della società contemporanea nel Novarese e nel Verbano Cusio Ossola "Piero Fornara" – Novara.

bianco e nero dell'Italia del boom, insieme a tutto il cast di commendatori e arrampicatori sociali della commedia all'italiana.

Ci eravamo sbagliati, recenti casi di cronaca ci hanno edotto circa la sopravvivenza di questo fenomeno di malcostume e della segreta onnipotenza di oscuri e (s)pregiudicati personaggi.

Ma, rispetto agli anni '60, una differenza c'è. Mentre allora la raccomandazione permetteva ai giovani di buone speranze di accedere, magari partendo dalla gavetta, ai ranghi di imprese private, tutto sommato responsabili dei propri bilanci, oggi la pratica garantisce remunerate sinecure, a spese della collettività, nelle pubbliche amministrazioni.

In conclusione torniamo a D'Artagnan, che avevamo lasciato a destreggiarsi in perigliose imprese, allo scopo di trar d'impaccio l'imprudente Anna d'Austria.

Eco di quest'eco di fatti storici è pure *The Purloined Letter* (1845) di Edgar Allan Poe.

La trama è nota: una dama d'altissimo lignaggio riceve una lettera, del cui contenuto nulla mai sapremo, che potrebbe rovinare la sua reputazione agli occhi del consorte che, neanche a farlo apposta, entra in scena proprio in quel momento. Non priva di sangue freddo, la nobildonna appoggia sul tavolo, con *nonchalance*, la missiva, di cui resta visibile solo l'indirizzo.

In quel momento fa il suo ingresso un ministro dotato di diabolico acume e omogenea morale, che avverte nell'aria un vago sentore d'imbarazzo. Un'occhiata alla lettera, abbandonata sulla scrivania, gli basta per indovinare l'arcano.

Entra, fulmineo, in azione e, tratta di tasca una lettera simile alla precedente, fa il verso di leggerla, poi la pone accanto all'altra. Quindi, dopo una serie di battute, che hanno lo scopo, più che di distrarre, di mostrarsi distratto, intasca, fingendo di sbagliare, la lettera destinata alla dama. Costei, che non ha perduto un particolare della sceneggiata, non può fiatare per non richiamare l'attenzione dell'augusto consorte sull'oggetto di quelle manovre.

Attivati i servizi segreti, lo studio del ministro, che per favorire l'opera esce tutte le sere, viene minuziosamente perquisito, ogni notte, per tre mesi, ma – nonostante la polizia operi con la scrupolosa perizia degli odierni RIS – non si cava un ragno dal buco.

Il prefetto, sconcertato, chiede l'aiuto dell'astuto Dupin che intuisce subito che se la lettera non si trova, è *perché non è nascosta*.

Fattosi introdurre nello studio del ministro, lo sguardo dell'investigatore, celato dalle verdi lenti dei suoi occhiali, non tarda ad individuare una carta spiegazzata in bella mostra in un portacarte. È quel che cerca, si congeda quindi dall'ospite, fingendo di dimenticare la tabacchiera.

Tornato a riprendere l'oggetto, Dupin approfitta della distrazione del ministro, la cui attenzione è richiamata da un incidente, opportunamente organizzato nella strada sottostante, per sostituire la lettera ambita, con un'altra simile, su cui ha vergato un beffardo messaggio.

Questo, l'essenziale. Nel 1955 Jacques Lacan dedica un seminario al racconto di Poe. Analizzando le due scene in cui si articola il racconto, Lacan individua questa struttura:

a *chi non vede niente*: a_1 il re, a_2 la polizia;

b *chi vede di non essere visto*: b_1 la regina, b_2 il ministro;

c *chi vede tutto*: c_1 il ministro; c_2 Dupin.

Nel momento in cui la lettera torna in possesso del legittimo destinatario, il ministro non sa che gli è stata sottratta, Dupin sa che il ministro non sa di essere stato beffato, e la dama torna padrona della situazione, potendosi permettere senza tema, ove lo desiderasse la sua vendetta sul ministro ormai sguarnito di *atout*. Possiamo quindi completare lo schema lacaniano con la terza figura: a_3 il ministro, b_3 Dupin, c_3 la regina.

In questo schema i personaggi ruotano come le figurine delle *slot machine*, disponendosi nelle varie caselle in modo per nulla casuale, giacché, partendo dall'ultima riga, è evidente che ognuno risale di un posto ad ogni scena, abbandonandola, per risalire dal basso, quando raggiunge il primo posto.

Questo ci permette di spingere più in là la storia di Poe. Nella scena successiva, la struttura dovrebbe essere questa: a_4 Dupin, b_3 la regina, c_3 la polizia.

Che così si può sciogliere: Dupin, come molti di coloro che coprono imbarazzanti segreti dei potenti, è diventato un testimone scomodo, e *non vede* via d'uscita. La regina può tramare a suo piacimento, ora che il suo segreto *non è più visibile*. Solo il prefetto di polizia *ha visto tutto*, e attende.

Fino ad arrivare al gran finale: a_5 la regina, b_5 la polizia, c_5 il re. Ovvero:

La regina è ormai smascherata e *non vedrà* l'alba. La polizia ha lavorato, *non vista*, per ristabilire la verità. Il re, messo al corrente, *tutto vede*, e provvede.

Si tratta, evidentemente, solo di un gioco, che, per rimanere in tema con l'oggetto di queste note, propongo di applicare a questa storiella.

Avidi banchieri scrivono una lettera a un compiacente governo, affinché si incarichi di spacciare, al suo ignaro popolo, un'enorme panzana, onde ascrivere allo stentato tenore di vita popolare la responsabilità del disastro provocato dalla loro ingordigia. Coperti dalle interessate falsificazioni di stampa, industria e opposizione domestica, il governo spara la balla e la gente ci crede.

Lo schema è questo:

a *chi non vede niente*: a_1 il popolo;

b *chi vede di non essere visto*: b_1 il compiacente governo;

c *chi vede tutto*: c_1 gli avidi banchieri.

Cosa succederà all'ultimo passaggio?

FINE DELLA QUARTA PASSEGGIATA



Enrico Cavalli, *La lettera*. Novara Galleria Giannoni.



Jan Steen, *Bathsheba*, 1660. Pasadena, Norton Simon Museum.



Marguerite Gérard, *Reading the Letter*. Cherbourg, Thomas Henry Museum.



Pablo Picasso, *La lectura de la carta*, 1921. Paris, Musée National Picasso.



David Wilkie, *The Letter of Introduction*, 1814.
Edinburgh, National Gallery of Scotland.



Emile Bernard, *Harem*. Collezione privata.



Adolphe J. T. Monticelli, *Studio di nudo femminile*. Novara, Galleria Giannoni.



Francesco Paolo Michetti, *Odalisque*, 1873.
Collezione privata.

QUINTA PASSEGGIATA
Tripoli bel suol d'amore



da Delacroix.

Nella sua produzione non mancano, quindi le rappresentazioni di un Oriente che non ha mai visto, e che si è fatto raccontare al caffè da amici più avventurosi.

La stessa opera che stiamo guardando evoca l'atmosfera misteriosa e affascinante dell'harem, in una figurazione che è già diventata uno stereotipo.

Dalla seconda metà dell'800, l'odalisca diventa un tema ossessivo della pittura, e bisogna supporre che dietro il fenomeno ci sia stata una prepotente domanda del mercato.

Lo stesso Francesco Paolo Michetti, che abbiamo visto nella sala precedente nella sua abituale veste di quieto ritrattista di mendicanti e pastorelle non sfugge alla regola e si concede anch'egli a questo soggetto.

L'odalisca si prestava in effetti a quell'esibizione di seni e natiche gradita alla committenza borghese, i cui gusti signorilmente licenziosi sono un sintomo di incipiente modernità.

Ma questo spiega solo parzialmente il successo di mercato di questo soggetto, giacché da tempo i pittori dispongono, nel vasto catalogo delle scene mitologiche, di un'ampia possibilità di giustificazione del nudo.

La ragione deve essere quindi cercata da un'altra parte, e più precisamente nel mutato rapporto con il Levante che si è andato delineando già nel corso del XIII secolo.

In meno di cento anni – soprattutto per l'emergenza della Russia come nuova potenza – l'impero ottomano, che ancora nel 1683 poneva sotto assedio Vienna, si è trasformato in un gigante malato e ormai in agonia. L'Europa ne guarda i domini con malcelata ingordigia, e le sue compagnie commerciali vi aprono avamposti destinati a diventare veri e propri presidi militari.

Collegata alla Svizzera dalla ferrovia delle Centovalli, la Val Vigezzo è più vicina all'Europa di quanto non lo sia la brumosa pianura del capoluogo.

Non sorprende, dunque, di trovare proprio qui, tra i dipinti di Ciolina, di Fornara e dei Cavalli, l'unico pittore straniero della collezione Giannoni.

Adolphe Joseph Thomas Monticelli è un pittore marsigliese piuttosto sedentario, ma sedotto dalle visioni esotiche suggerite



Le costose imprese coloniali che si preparano, debbono avere obbiettivi appetibili per l'opinione pubblica, comincia, perciò, l'invenzione dell'Oriente.

In un'epoca ancora refrattaria alle lusinghe petrolifere, l'erotismo è un argomento plausibile per rendere più affascinanti gli aridi territori d'oltremare.

La tradizione è antica,

*Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
onde il foco d'Amor si nutre e desta.
Parte appar de le mamme acerbe e crude,
parte altrui ne ricopre invida vesta*

basta sostituire la luciferina malizia d'Armida con l'innocenza del buon selvaggio o con la remissività che si suppone connaturata alla cultura locale.



La prima documentazione fotografica d'ambientazione coloniale, spesso autentica pornografia spacciata per etnografia, segue abbastanza fedelmente lo schema del *ti-vedo-e-non-ti-vedo* suggerito da Torquato Tasso.

Per queste fotografie, a riprova della natura di invenzione di ciò che è smerciato come informazione, si utilizzano quasi esclusivamente prostitute che interpretano il senso del pudore indigeno, così come se lo immagina il fotografo

occidentale.

Nell'immaginario collettivo l'associazione tra esotico ed erotico comincia comunque molto prima, nel 1704 Antoine Galland comincia la sua traduzione delle *Mille e una notte*, sulla cui falsariga verranno condotte tutte le altre versioni europee. Nel 1721 Montesquieu pubblica *Les lettres persanes*, nel 1742 è la volta di Crébillon figlio, con *Le Sopha*, cui fa seguito, di lì a poco, lo *Zadig* di Voltaire. Nel 1748 esce anonimo il romanzo di Diderot *Les bijoux indiscrets*.

In tutti questi testi un oriente assolutamente fiabesco è pretesto e metafora per parlare, in realtà, di costumi e difetti occidentali, ma ci sono pur sempre le favorite, gli eunuchi e il serraglio, a colpire la fantasia dei lettori.

Nel 1851 Gérard de Nerval pubblica *Voyage en Orient*, prototipo di una letteratura erotica di viaggio, con pretese di realismo. Il fascino dell'Oriente è ormai un dato di fatto.

A solleticare le fantasie dell'occidentale curioso, concorre senz'altro l'incerto statuto razziale nordafricano, dove al berbero e all'arabo si sono frammischiate etnie di provenienza subsahariana, con conseguente solleticante ibridizzazione.

Può invece stupire, anche in relazione a certe reattive prese di posizione degli intellettuali e dell'opinione pubblica di oggi, come venga rapidamente rimossa l'idea di male assoluto, applicata all'Islam, immagine che pure si era ampiamente diffusa nei momenti in cui la



minaccia ottomana si era fatta più pressante, e che aveva raggiunto l'acme in occasione del raccapricciante martirio a Famagosta di Marcantonio Bragadin.

Vi è però da dire che, anche in piena Controriforma, gli intellettuali sanno dare prova di un invidiabile equilibrio di impronta compiutamente umanistica.

Dživo Gundulić, il maggior letterato dalmata d'epoca barocca, compone, attorno al 1620, il poema *Osman* che celebra l'epica lotta dei popoli slavi contro i turchi. In quest'opera, che per molti versi rispetta il canovaccio manicheo della lotta tra bene e male, si può leggere però anche la commovente storia di Daniza, una fanciulla, rapita all'anziano padre per rifornire l'harem del sultano, ma che è da costui restituita all'affetto paterno.

È il tema, destinato all'inflazione, del turco generoso, che ritroveremo anche nel *Ratto dal serraglio* di Mozart.

Pure Miguel Cervantes, che ha combattuto a Lepanto, perdendoci l'uso di una mano, e che successivamente, catturato dai pirati barbareschi, ha passato cinque anni in catene ad Algeri, si mostra longanime.

Duramente provato dall'esperienza della prigionia – il cui tema ritorna spesso, con accenti drammatici, sia nel *Quijote*, che nelle novelle – lo scrittore si abbandona spesso alle tradizionali invettive contro turchi e musulmani, a cui riserva gli epiteti di ladri, traditori, violenti e bugiardi, ma in altri luoghi non ha reticenze nell'affermare che tra gli uomini, anche di popoli diversi, esiste una fraternità di cuore.

Inutile ricordare che, nella finzione letteraria, Cervantes attribuisce la storia di don Chisciotte proprio a uno storico arabo, Cide Hamete Benengeli.



In epoca relativamente più recente (1785), persino il barone di Munchausen, sebbene costretto a evadere da Vienna assediata a cavallo di una palla di cannone, mostra, in altri episodi delle sue avventure, una grande familiarità con il Sultano.

Non più, dunque, agenti di Satana, gli uomini e le donne d'oriente sono adesso offerti come manodopera a buon prezzo per i campi e i letti dei coloni europei.

Nel 1830 i Francesi conquistano l'Algeria e nel 1881 impongono il protettorato ai tunisini.

Agli inizi del '900 Francia e Spagna si spartiscono il Marocco, mentre la Gran Bretagna occupa l'Egitto.

Umiliata, nelle sue pretese su Tunisi, dal Trattato del Bardo, l'Italia dovrà accontentarsi della Libia, unica e poco appetibile piazza rimasta libera in Nordafrica.

Ma più a sud, come vedremo proseguendo la passeggiata, ci sono altre terre di conquista¹.

FINE DELLA QUINTA PASSEGGIATA

¹ Di questa quinta passeggiata era prevista una seconda parte, che non fu scritta.